

**DIREITO TRANS-IN-SUR-GENTE: TRADUÇÃO JURÍDICO-ESTÉTICA EM “QUEM TEM MEDO DE XICA MANICONGO?”**

**TRANS-IN-SUR-GENTE LAW: JURIDICAL-AESTHETIC TRANSLATION IN “QUEM TEM MEDO DE XICA MANICONGO?”**

*João Mateus Silva Fagundes Oliveira<sup>1</sup>*

**RESUMO:** O artigo analisa o desfile de carnaval “Quem tem medo de Xica Manicongo?” (Paraíso do Tuiuti, 2025) como prática jurídico-estética que tensiona os regimes de inteligibilidade do direito. Seu objetivo é investigar de que modo o desfile reinscreve Xica Manicongo, figura historicamente capturada pelo arquivo inquisitorial, e intervém nas gramáticas de reconhecimento que definem quem pode aparecer como sujeito no espaço público. A metodologia adota triangulação entre a análise interna do enredo, da sinopse, do samba-enredo e do Livro Abre-Alas, os registros audiovisuais do desfile e sua circulação paratextual ampliada. O referencial teórico mobiliza a noção de partilha do sensível, de Jacques Rancière, a Análise do Discurso de matriz francesa, especialmente as categorias de memória discursiva e cena de enunciação, além de aportes da Hermenêutica Negra e das perspectivas decoloniais. O digesto do estudo demonstra que a inversão do arquivo inquisitorial, a monumentalização estética de Xica Manicongo e a emergência pública do Pajubá reorganizam formas de visibilidade, audibilidade e pertencimento. Conclui que o desfile permite formular o conceito de direito trans-in-sur-gente e evidencia o carnaval como espaço de elaboração conceitual e disputa ontopolítica no campo jurídico.

**PALAVRAS-CHAVE:** direito trans-in-sur-gente; carnaval; Xica Manicongo; Pajubá; dissidências de gênero.

**ABSTRACT:** This article analyzes the carnival parade “Quem tem medo de Xica Manicongo?” (Paraíso do Tuiuti, 2025) as a juridical-aesthetic practice that challenges the regimes of intelligibility of law. Its objective is to investigate how the parade reinscribes Xica Manicongo, a figure historically captured by the inquisitorial archive, and intervenes in the grammars of recognition that define who may appear as a subject in public space. The methodology adopts a triangulation combining the internal analysis of the plot, synopsis, samba-enredo, and Livro Abre-Alas, audiovisual records of the parade, and its broader paratextual circulation. The theoretical framework draws on Jacques Rancière’s notion of the distribution of the sensible, French Discourse Analysis, especially the categories of discursive memory and scene of enunciation, as well as contributions from Black Hermeneutics and decolonial perspectives. The study argues that the inversion of the inquisitorial archive, the aesthetic monumentalization of Xica Manicongo, and the public emergence of Pajubá reorganize forms of visibility, audibility, and belonging. It concludes that the parade makes it possible to formulate the concept of trans-in-sur-gent law and highlights carnival as a space of conceptual elaboration and ontopolitical dispute within the juridical field..

**KEYWORDS:** trans-in-sur-gente law; carnival; Xica Manicongo; Pajubá; gender dissidence.

## **1 INTRODUÇÃO**

<sup>1</sup> Mestrando em Direito. Universidade FUMEC, Belo Horizonte, Minas Gerais, Brasil. Lattes: <http://lattes.cnpq.br/9857854488220633>. E-mail: [joaomateusfagundes@gmail.com](mailto:joaomateusfagundes@gmail.com).

O desfile de carnaval “Quem tem medo de Xica Manicongo?”, apresentado pela Paraíso do Tuiuti em 2025, reinscreve na avenida uma figura histórica cuja memória foi preservada sobretudo sob o olhar inquisitorial: Xica Manicongo, pessoa africana escravizada no século XVI, registrada pelo Santo Ofício como “sodomita”. O que chega ao presente por meio desse arquivo não é a experiência de uma vida, mas a classificação produzida por um dispositivo jurídico-religioso de perseguição.

Em um contexto marcado por disputas em torno da memória colonial, das dissidências de gênero e das formas de reconhecimento jurídico, essa restituição não se limita a um gesto estético. Ao deslocar o foco da acusação para a ancestralidade e da criminalização para a existência, o desfile intervém nas gramáticas que organizam a inteligibilidade de determinadas vidas.

No campo das articulações entre Direito e Arte, o desafio colocado por objetos dessa natureza é também metodológico. A análise de manifestações performáticas, coletivas e multimodais exige dispositivos interpretativos capazes de apreender sua complexidade sem reduzi-las a ilustração do direito ou dissolvê-las em comentário cultural desprovido de densidade analítica. Neste horizonte, o artigo investiga de que maneira um desfile de escola de samba pode tensionar regimes de inteligibilidade jurídica ao reorganizar formas de visibilidade, enunciação e reconhecimento.

Sustenta-se que o desfile da Paraíso do Tuiuti opera um deslocamento estético-político ao reinscrever Xica Manicongo em outras condições de visibilidade e audibilidade. Essa operação envolve a reativação crítica do arquivo colonial, a redistribuição do sensível e a emergência de formas de enunciação situadas na exterioridade da ordem normativa. A partir dessa leitura, propõe-se o conceito de direito trans-in-sur-gente, entendido como categoria crítica que descreve práticas simbólicas capazes de tensionar fronteiras classificatórias, reinsurgir memórias interditas, mobilizar epistemologias do Sul e disputar os critérios que definem quem pode aparecer como “gente” no horizonte do reconhecimento jurídico.

A investigação adota uma triangulação entre a análise interna do enredo, sinopse, samba-enredo e Livro Abre-Alas<sup>2</sup>, os registros audiovisuais do desfile e sua circulação paratextual ampliada. O percurso mobiliza a noção de partilha do sensível, a Análise do Discurso de matriz francesa e aportes da Hermenêutica Negra e das perspectivas decoloniais. O artigo organiza-se em quatro movimentos: enquadramento metodológico do desfile como dispositivo narrativo; análise da reinscrição de Xica a partir do arquivo inquisitorial e da travessia; investigação do Pajubá como tecnologia linguística de sobrevivência e contestação; e, por fim, sistematização do conceito de direito trans-in-sur-gente.

## **2 O DESFILE COMO DISPOSITIVO NARRATIVO**

No caso do carnaval, o desafio analítico se intensifica: trata-se de uma forma estética coletiva, atravessada por música, poesia, visualidade, coreografia, espacialidade e circulação midiática. O desfile de escola de samba constitui uma narrativa performática complexa, cuja inteligibilidade não se esgota em nenhum de seus elementos isoladamente. O objeto não é apenas texto; é evento.

A compreensão do desfile como objeto de pesquisa exige reconhecer sua estrutura narrativa própria. Como observam Alberto Mussa e Luiz Antonio Simas (2025), o samba-enredo integra o “maior complexo de exibições artísticas simultâneas do mundo moderno” (Mussa e Simas, 2025, p. 10): o desfile das escolas de samba. Nesse contexto, o enredo articula um núcleo narrativo comum e sua materialização plástica em alegorias, fantasias e dispositivos cenográficos. O samba-enredo, como poema musicado, traduz esse núcleo sem hierarquia entre letra, canto e desenvolvimento visual.

---

<sup>2</sup> Livro Abre-Alas é a publicação técnica elaborada anualmente pela Liga Independente das Escolas de Samba do Rio de Janeiro (LIESA) destinada aos julgadores dos desfiles e à imprensa especializada. O documento reúne informações detalhadas fornecidas pelas próprias agremiações sobre os quesitos de julgamento, como enredo, samba-enredo, alegorias, fantasias e evolução, funcionando como guia interpretativo do projeto estético apresentado na avenida. A obra é organizada em três volumes, correspondentes aos dias de desfile no Grupo Especial, e sua divulgação pública ocorre apenas no próprio dia da apresentação de cada escola, de modo a preservar o sigilo de determinados elementos do espetáculo até o momento da performance (Liga..., 2025).

Se o desfile constitui um dispositivo narrativo integrado, sua análise não pode se restringir a um único componente. A metodologia adotada organiza-se, por isso, em três níveis interdependentes: análise interna do enredo, a partir da sinopse oficial e do Livro Abre-Alas; microanálise do samba-enredo enquanto materialidade poético-discursiva; e exame da circulação paratextual e midiática que prolonga o acontecimento estético no espaço público.

No primeiro nível, a sinopse e o Abre-Alas são lidos como textos programáticos. Não se trata de meros materiais informativos, mas de instâncias de estabilização do “enredo teórico”: neles se delineiam eixos narrativos, personagens centrais, conflitos estruturantes e promessas de sentido. Funcionam como contrato de leitura e como mapa de cenas. A análise identifica os regimes de pertinência que organizam o projeto estético, bem como as escolhas de centralidade e marginalidade que orientam a construção da narrativa.

No segundo nível, o samba-enredo é analisado como materialidade poético-discursiva. A letra é compreendida como espaço de atualização de memória discursiva, no sentido da tradição francesa de Análise do Discurso: nela emergem fragmentos do já-dito histórico que atravessam o enunciado e o tornam inteligível no presente (Pêcheux, 1995). Ao mesmo tempo, o samba-enredo participa de uma encenação da enunciação. Conforme propõe Maingueneau (2015), todo discurso constrói a cena a partir da qual pode ser legitimamente enunciado. No contexto do desfile, essa cena não é apenas textual: ela se materializa na avenida, na performance coletiva e na cenografia do espetáculo. O samba, portanto, não apenas narra o enredo da escola, mas produz uma posição de fala, uma voz que se apresenta simultaneamente como memória, denúncia e afirmação de existência.

No terceiro nível, o desfile é tratado como evento discursivo ampliado. Registros audiovisuais, entrevistas e recepção midiática não são apêndices, mas condições de inteligibilidade do acontecimento. A efemeridade da performance não impede sua inscrição na memória social; ao contrário, ela a intensifica. A circulação paratextual estabiliza sentidos, produz controvérsias e amplia o campo de disputa interpretativa. O desfile, assim, deixa de ser

apenas espetáculo e passa a integrar um regime de produção de significados que atravessa a esfera pública.

Essa triangulação não opera como simples justaposição de fontes. Trata-se de um procedimento de leitura que observa como determinadas regularidades discursivas e estéticas se reiteram, se deslocam ou se tensionam entre as diferentes materialidades do enredo. A análise busca identificar convergências estruturais, por exemplo, a centralidade da primeira pessoa na sinopse, na letra e na cenografia, e verificar como essas convergências produzem efeitos de redistribuição do sensível.

É nesse ponto que a contribuição de Jacques Rancière (2009) se torna operatória. A noção de partilha do sensível permite compreender o desfile como prática que reorganiza o visível e o audível, deslocando as fronteiras do que pode ser percebido como experiência legítima. Nesse horizonte, a política não se reduz à gestão institucional da ordem social, mas designa momentos de ruptura na distribuição dos lugares e das vozes que estruturam o comum. A análise metodológica adotada, portanto, não busca apenas interpretar conteúdos, mas apreender como o desfile reorganiza regimes de visibilidade e de enunciação.

O carnaval, enquanto manifestação cultural popular, não pode ser reduzido a expressão estética despolitizada nem elevado a mero símbolo jurídico. A triangulação proposta busca apreender como, no desfile, memória, conflito e reconhecimento são performados coletivamente, produzindo redistribuições do sensível e da enunciação. É a partir desse procedimento que se torna possível examinar como “Quem tem medo de Xica Manicongo?” reativa criticamente o arquivo colonial e reorganiza o regime estético-político da travessia e da perseguição.

### **3 A INVERSÃO DO ARQUIVO E O REGIME ESTÉTICO-POLÍTICO DA TRAVESSIA**

O que se conhece de Xica Manicongo, em larga medida, é aquilo que o aparelho inquisitorial português deixou registrar: não a vida, mas o enquadramento; não a experiência, mas a acusação; não a pessoa, mas a categoria. Nos registros do Santo Ofício, Xica aparece como integrante de uma “quadrilha de feiticeiros quimbandas sodomitas”, classificação que antecede qualquer singularidade e subsume a existência à tipologia do desvio. O arquivo, nesse sentido, não preserva uma vida; ele produz um sujeito classificável. O que chega até o presente não é memória da experiência, mas memória da captura.

O desfile “Quem tem medo de Xica Manicongo?” inicia sua operação precisamente nesse ponto. A inversão não consiste em negar o arquivo, mas em deslocar sua posição de autoridade. Esse deslocamento torna-se visível quando se observa a triangulação que estrutura o próprio enredo: a sinopse e o Livro Abre-Alas apresentam Xica em primeira pessoa; o samba-enredo transforma essa voz em canto coletivo; e a materialidade do desfile, seja através das alegorias, fantasias ou coreografias, reinscreve essa presença no centro da visibilidade da avenida. A personagem deixa de ser objeto de enunciação e passa a ocupar a posição de sujeito que narra.

Essa mudança não é apenas narrativa; ela reorganiza a própria cena de enunciação. Nos termos propostos por Maingueneau (2015), todo discurso constrói simultaneamente o lugar a partir do qual pode ser legitimamente proferido. No arquivo inquisitorial, a cena é a do tribunal, marcada pela assimetria entre acusador e acusado e pela concentração da autoridade da fala nas instituições religiosas e jurídicas. No desfile, essa cena é substituída pela avenida, espaço público no qual a narrativa é cantada coletivamente e no qual a personagem histórica reaparece como centro da enunciação.

Essa reconfiguração torna-se particularmente visível na materialidade do samba-enredo. A estrofe inicial assim se estabelece:

Só não venha me julgar Ô Ô / Pela boca que eu beijo / Pela cor da minha blusa  
/ É a fé que eu professar / Não venha me julgar / Eu conheço o meu desejo /  
Este dedo que acusa / Não vai me fazer parar / Faz tempo que eu digo não /

Ao velho discurso cristão / Sou Manicongo / Há duas cabeças em um coração / São tantas e uma só / Eu sou a transição / Carrego dois mundos no ombro (Grêmio..., 2025a, p. 50).

Quando a letra afirma “Só não venha me julgar”, o verbo “julgar” reativa o núcleo do regime inquisitorial que estruturou o arquivo colonial. Julgar é o gesto fundador do dispositivo inquisitorial; é também um gesto reiterado na vida social contemporânea em relação aos corpos dissidentes. A negativa “não venha” produz um efeito de inversão: o sujeito anteriormente julgado passa a estabelecer as condições do julgamento. A autoridade se desloca.

A sequência “Este dedo que acusa / Não vai me fazer parar” explicita a figura do acusador. A acusação, antes naturalizada como prática institucional, é dramatizada como gesto corporal: o dedo que aponta. O desfile expõe o julgamento como performance histórica de poder. A resposta “Eu conheço o meu desejo” reorganiza a posição do sujeito: o saber normativo que classificava o corpo dissidente é confrontado por um saber de si. A experiência íntima deixa de ser objeto de vigilância para tornar-se fonte legítima de enunciação.

Essa inversão discursiva ganha espessura ao ser articulada à travessia atlântica, elemento central da narrativa apresentada na sinopse e desenvolvido visualmente nas alegorias do desfile. Xica não aparece apenas como alvo de perseguição moral, mas como corpo atravessado pela diáspora forçada. A travessia não é apenas deslocamento geográfico; ela constitui um regime estético-político. No plano da partilha do sensível (Rancière, 2009), a captura colonial reorganiza violentamente o visível e o invisível: corpos africanos são deslocados da condição de sujeitos para a de mercadorias, reinscritos sob a lógica da propriedade e da vigilância. O desfile reinscreve essa travessia não como episódio marginal, mas como matriz constitutiva da perseguição de gênero.

A dimensão visual do desfile reforça essa operação narrativa e permite uma leitura imagética do enredo. Conforme observa Simioni (2025), as imagens não operam apenas como ilustrações, mas como formas discursivas capazes de produzir e reorganizar imaginários

jurídicos e políticos. A análise das artes visuais permite identificar como determinadas composições iconográficas constroem interpretações críticas do direito e de suas estruturas simbólicas.

No desfile da Paraíso do Tuiuti, essa dimensão torna-se particularmente evidente nas alegorias dedicadas à travessia e à monumentalização da personagem. A verticalização da figura de Xica, representada em esculturas de grande escala e posicionada no eixo central das alegorias, reorganiza a hierarquia visual da narrativa. Aquilo que o arquivo inquisitorial havia reduzido à marginalidade reaparece elevada e iluminada, ocupando o centro da cena. A composição visual produz um efeito de coroação simbólica: a personagem histórica deixa de aparecer como objeto de julgamento para surgir como figura de autoridade espiritual e política.



Imagem 1 - Carro Alegórico “Traviarcado” (Grêmio..., 2025a, p. 27)

Essa inversão iconográfica atinge seu ponto máximo no carro alegórico final, no qual Xica é apresentada como nganga<sup>3</sup> de estética queer, rodeada por figuras trans e travestis que compõem aquilo que o enredo denomina “Traviarcado”. A imagem central, envolta por luzes e fumaça, simboliza a elevação ritual da personagem à condição de ancestral política da

<sup>3</sup> Segundo a Paraíso do Tuiuti, ngangas são “antepassados que foram feiticeiros e curandeiros em vida e que passaram para uma existência espiritual após a morte carnal” na tradição Bantu (Grêmio..., 2025a, p. 31).

comunidade dissidente. O que o arquivo classificou como desvio reaparece visualmente como fundamento de uma coletividade.

A perseguição inquisitorial, no enredo, não é apresentada como passado encerrado. A narrativa construída pela sinopse, pelo samba e pela cenografia do desfile a reinscreve como matriz de formas contemporâneas de vigilância moral, frequentemente descritas no próprio enredo como uma “nova inquisição”, associada à retórica atual de combate à chamada “ideologia de gênero”. Essa conexão temporal produz uma genealogia da vigilância: o tribunal do Santo Ofício e os discursos contemporâneos de criminalização das dissidências compartilham uma mesma lógica de classificação, correção e exclusão.

A estrofe após o refrão denota essa sobreposição temporal:

A bicha, invertida e vulgar / A voz que calou o "Cis tema" / A bruxa do conservador / O prazer e a dor / Fui pombogirar na Jurema / Chama a Navalha, a da Praia e a Padilha / As perseguidas na parada popular / E a Mavambo reza na mesma cartilha / Pra quem tem medo o meu povo vai gritar / Eu travesti / Estou no cruzo da esquina / Pra enfrentar a chacina / Que assim se faça / Meu Tuiuti / Que o Brasil da terra plana, / Tenha consciência humana / Xica vive na fumaça (Grêmio..., 2025a, p. 50).

A expressão “Cis tema” ocupa, nesse trecho, um lugar analítico decisivo. O jogo verbal condensa, numa mesma formulação, a crítica à cisnormatividade e ao sistema social que a sustenta. Não se trata apenas de nomear pessoas cisgêneras, mas de evidenciar a engrenagem normativa que transforma a cisgeneridade em medida silenciosa do humano legítimo. Ao afirmar “a voz que calou o ‘Cis tema’”, o samba apresenta a dissidência de gênero como enunciação capaz de interromper a naturalização desse regime. O que está em disputa não é apenas o preconceito individual, mas a estrutura que organiza reconhecimento, inteligibilidade e pertencimento.

Os versos “Eu travesti / Estou no cruzo da esquina / Pra enfrentar a chacina” aprofundam essa sobreposição entre arquivo colonial e presente necropolítico. A autodenominação “travesti” rompe com a gramática classificatória inquisitorial e conecta o

passado colonial a formas contemporâneas de gestão diferencial da vida e da morte. Nos termos de Achille Mbembe (2016), a necropolítica designa regimes de poder que expõem determinados corpos à morte ou à condição permanente de matabilidade, produzindo populações cuja existência é marcada pela precariedade extrema.

Nesse horizonte, a esquina surge como nova cena de vulnerabilidade. Se o tribunal inquisitorial organizava juridicamente a perseguição colonial, o espaço urbano contemporâneo aparece como lugar em que corpos dissidentes são expostos a violências recorrentes. A “chacina” mencionada no samba atualiza essa lógica de morte sob novas formas. O sujeito travesti que emerge na letra incorpora simultaneamente o corpo colonial perseguido e o corpo contemporâneo ameaçado. Entre o “Cis tema” e a “chacina”, o enredo explicita que a violência contra dissidências de gênero não decorre de episódios isolados, mas de uma racionalidade normativa que continua a produzir corpos matáveis.

A materialidade estética do desfile reforça esse deslocamento. A verticalização da figura de Xica em alegorias monumentais reorganiza hierarquias simbólicas: aquilo que o arquivo reduziu à marginalidade reaparece como eixo narrativo. Cores vibrantes, volumes expansivos e a multiplicidade cromática das alas rompem com a lógica homogênea da normalização. A heterogeneidade visual não funciona como mera ornamentação, mas como princípio estético que traduz a recusa da classificação binária. Sob a chave da partilha do sensível (Rancière, 2009), trata-se de redefinir quem pode ocupar o centro da visibilidade.



Imagem 2 – Segunda parte do carro alegórico “abre-alas” Mbanda Mwene Kongo (Grêmio..., 2025a, p.20).

Essa operação torna-se particularmente evidente nas imagens apresentadas no carro abre-alas *Mbanda Mwene Kongo*<sup>4</sup>. Na segunda parte da alegoria, Xica surge representada como sacerdotisa quimbanda, invocando *Nkisi Ngo*, força associada ao leopardo e símbolo de poder no antigo Reino do Congo. A imagem desloca radicalmente o enquadramento inquisitorial: a figura que o arquivo classificou como desvio reaparece investida de autoridade espiritual.

A mesma lógica imagética se prolonga na ala 21, a ala das baianas, intitulada “Pombagirada”. Segundo a explicação da própria escola (Grêmio..., 2025a), após sua morte, Xica teria sido acolhida pela egrégora das pombagiras, tornando-se entidade espiritual associada à liberdade, à sexualidade e à potência feminina. A imagem ritualiza uma transfiguração simbólica: a personagem histórica, perseguida pelo tribunal inquisitorial, reaparece agora como entidade celebrada na cosmologia afro-diaspórica, capaz de “rodar sua saia, gargalhar altivamente, dançar e gozar a plenitude de sua feminilidade sem os grilhões da Igreja Católica e da moral cristã” (Grêmio..., 2025a, p. 43).

<sup>4</sup> Segundo a explicação da própria escola de samba, Mbanda significa curandeiro(a) e a expressão Mwene Kongo, senhor(a) do Congo (Grêmio..., 2025a, p. 20).



Imagem 3 - Ala 21 (Ala das Baianas) “Pombagirada” (Grêmio..., 2025a, p. 43).

Essa operação culmina na reaparição ritualizada da personagem como entidade de força espiritual associada às Pombas-Giras e à ancestralidade afro-diaspórica. A morte deixa de operar como encerramento biográfico e passa a funcionar como transformação simbólica. O desfile substitui a narrativa inquisitorial de punição por uma narrativa ritual de transfiguração. A figura que o processo inquisitorial fixou como desvio e condenou à morte reaparece como ancestral política.

A exclusão histórica das dissidências de gênero não se restringe ao período colonial. Como observa Jaqueline Gomes de Jesus (2019), a experiência trans no Brasil permanece atravessada por processos estruturais de marginalização institucional, invisibilidade social e violência simbólica, que restringem os regimes de reconhecimento dessas existências no espaço público. Nesse sentido, a reinscrição de Xica Manicongo no desfile do Paraíso do Tuiuti não opera apenas como gesto memorialístico, mas como intervenção política nas gramáticas contemporâneas de inteligibilidade do gênero.

A inversão do arquivo, portanto, não se limita a um gesto narrativo. Ao deslocar a cena de enunciação, reinscrever insultos, monumentalizar corpos e conectar temporalidades de

violência, o desfile reorganiza as próprias condições de inteligibilidade do reconhecimento. Ele não reivindica simplesmente inclusão na gramática colonial do direito; tensiona a gramática que historicamente definiu quem podia ser reconhecido como sujeito. É nesse deslocamento, que atravessa memória, estética e enunciação, que começa a se delinear a prática que será, adiante, sistematizada como direito trans-in-sur-gente.

#### **4 PAJUBÁ: LÍNGUA, SOBREVIVÊNCIA E RECONFIGURAÇÃO DO REGIME DE INTELIGIBILIDADE**

Se a inversão do arquivo desloca a posição-sujeito de Xica Manicongo, é no momento em que o samba convoca o Pajubá que essa operação atinge um de seus pontos mais radicais. A língua que emergiu historicamente nas margens da sociabilidade urbana travesti passa a ocupar o centro da cena estética e política do desfile: “Eh! Pajubá! / Acuendá sem xoxá pra fazer fuzuê / É Mojubá / Põe marafo, fubá e dendê (Pra Exu)” (Grêmio..., 2025a, p. 50).

Não se trata de mero recurso estilístico ou marca identitária ornamental. A presença do Pajubá introduz, na cena pública nacional, uma língua historicamente forjada como tecnologia de sobrevivência travesti. Estudos linguísticos e antropológicos demonstram que o Pajubá constitui um repertório lexical híbrido, formado por termos de origem africana, especialmente provenientes de tradições religiosas afro-brasileiras, combinados a invenções linguísticas surgidas nas redes de sociabilidade travesti e trans (Silva Júnior, 2023; Borges, 2025).

Em contextos marcados por violência policial, vigilância moral e exclusão social, o Pajubá passou a operar como mecanismo de comunicação interna, marcador de pertencimento comunitário e estratégia de proteção coletiva entre travestis e mulheres trans. A relativa opacidade do código diante de interlocutores externos possibilita a circulação de informações e afetos em ambientes hostis, funcionando simultaneamente como tecnologia linguística de reconhecimento e defesa (Silva Júnior, 2023; Borges, 2025).

No desfile da Paraíso do Tuiuti, entretanto, o Pajubá sofre um deslocamento decisivo. O que antes operava como código restrito torna-se canto coletivo projetado na escala monumental da Sapucaí. Não se trata de traduzir o Pajubá para a norma dominante, mas de deslocar o próprio regime de inteligibilidade que define o que pode ou não ser compreendido.

Sob a perspectiva da Análise do Discurso, esse fenômeno evidencia a heterogeneidade constitutiva da linguagem. Conforme argumenta Dominique Maingueneau, todo discurso se organiza a partir de condições de produção que definem a cena de enunciação, o lugar de onde se fala e os regimes de legitimidade que autorizam determinadas formas de dizer (Maingueneau, 2015).

No caso do desfile, duas materialidades linguísticas entram em tensão. De um lado, o português normativo, língua do arquivo inquisitorial, da administração colonial e das classificações jurídicas que historicamente enquadraram os corpos dissidentes como desvio. De outro, o Pajubá, língua que emerge da experiência cotidiana da marginalização e que carrega marcas da criatividade linguística das comunidades travestis. Essa tensão não é apenas estilística; ela reflete uma clivagem histórica mais profunda entre o centro normativo da modernidade colonial e as formas de expressão produzidas em sua exterioridade. Como observa Enrique Dussel, a modernidade europeia constitui-se mediante a produção de um centro que define a si mesmo ao subordinar e encobrir o Outro, convertendo povos, saberes e experiências em periferia histórica (Dussel, 1993).

Nesse horizonte, o português normativo aparece como língua do centro colonial. É instrumento de classificação, administração e normalização. Enquanto isso, o Pajubá pode ser compreendido como expressão linguística dessa exterioridade histórica, produzida nas margens da ordem colonial e reinventada como forma de sobrevivência e afirmação. Ao fazer coexistir essas duas materialidades na avenida, o desfile torna audível a fricção entre a gramática do centro e as línguas do Sul.

A coexistência dessas formas de dizer revela que o regime de inteligibilidade não é homogêneo. Como observa Judith Butler, as normas sociais definem os quadros de inteligibilidade que tornam certos sujeitos reconhecíveis, enquanto outros permanecem fora do campo do reconhecimento (Butler, 2003). Quando essas normas são atravessadas por outras materialidades linguísticas, aquilo que antes permanecia relegado à opacidade pode tornar-se eixo de sentido. A incompreensão, nesse contexto, não constitui falha comunicativa, mas sintoma de deslocamento das condições de reconhecimento. O que se evidencia é que a inteligibilidade não depende apenas da gramática da língua, mas das estruturas de poder que determinam quem pode falar, em que termos e sob quais categorias pode ser reconhecido. Quando o Pajubá irrompe na avenida, o que se torna visível não é apenas um léxico dissidente, mas a disputa pelas próprias condições de inteligibilidade que sustentam a ordem normativa do direito.

A cenografia da enunciação também se altera. Se, na seção anterior, a passagem da cena do tribunal para a cena da avenida já indicava redistribuição da autoridade discursiva, a entrada do Pajubá intensifica essa ruptura. A língua travesti constrói um *ethos* coletivo específico: não o da vítima que implora reconhecimento, mas o da comunidade que se reconhece e se convoca mutuamente.

O que era código de sobrevivência transforma-se em língua de celebração pública. O canto coletivo que entoa o Pajubá na avenida reorganiza as condições de audibilidade do discurso. Aquilo que durante décadas circulou em contextos de marginalidade passa a ocupar o centro da narrativa nacional.

A presença do Pajubá no desfile não se restringe à materialidade sonora do samba-enredo. Ela também se inscreve na própria cenografia visual dos carros alegóricos, especialmente na alegoria que recria uma rua noturna habitada por travestis e entidades espirituais associadas às Pombas-Giras. Nessa composição imagética, o espaço urbano é preenchido por letreiros, objetos e referências lexicais que incorporam termos do Pajubá ao

cenário: bar “Otim” (bebida), restaurante “Ajeum” (comida), “Aqué (dinheiro) Bank”, salão de “Picumã” (cabelo), motel “Zambelezan” (ato sexual), entre outros. O léxico travesti deixa de operar apenas como código oral e passa a estruturar visualmente a paisagem da alegoria. A língua torna-se imagem.

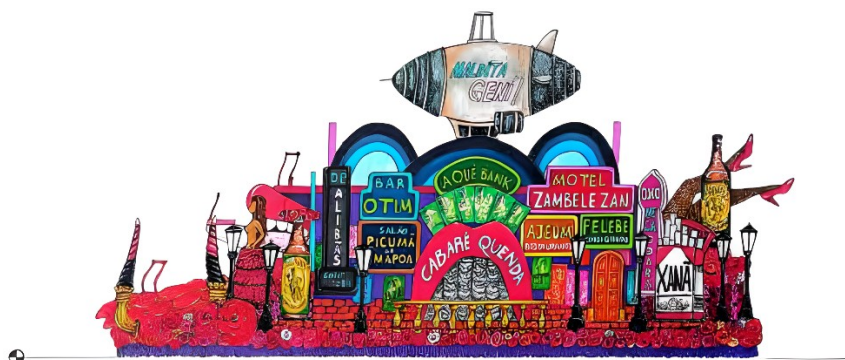


Imagem 4 - Carro Alegórico “Pombagismo Pajubá” (Grêmio..., 2025a, p. 25).

Essa estratégia cenográfica produz um efeito particularmente significativo: o Pajubá deixa de aparecer como língua clandestina e passa a ocupar a superfície visível da cidade alegórica. O que historicamente circulava nas esquinas, boates, ruas noturnas, surge monumentalizado na avenida por meio de placas, vitrines e objetos cenográficos. A alegoria transforma a rua em espaço de inscrição linguística travesti, deslocando o Pajubá do regime da clandestinidade para o da visibilidade pública. Nesse sentido, a materialidade imagética reforça aquilo que o samba já enuncia: a língua da sobrevivência torna-se língua da cena.

A própria narrativa espiritual que envolve as Pombas-Giras aprofunda esse deslocamento. Conforme descrito pela Paraíso do Tuiuti (2025, p. 25), as entidades fariam o Pajubá “pelas bocas das travestis nas encruzas das esquinas”, estabelecendo uma continuidade simbólica entre espiritualidade afro-diaspórica e experiência travesti urbana. A língua aparece, assim, como prática cultural situada na encruzilhada – lugar que, nas cosmologias afro-brasileiras, é simultaneamente espaço de trânsito, encontro e transformação. Ao representar esse universo em forma alegórica, o desfile não apenas ilustra o Pajubá: ele reinscreve visualmente a história social que o produziu.

Essa operação imagético-discursiva torna-se ainda mais evidente na multiplicidade de palavras espalhadas pela alegoria: “marafo” (aguardente), “xanã” (cigarro), “oxó” (preservativo), “edí” (ânus), “neca” (pênis), “mona de ekê” (lésbica). Cada termo funciona como vestígio de uma experiência coletiva marcada pela necessidade de comunicação cifrada em contextos de violência e vigilância moral. Quando essas palavras aparecem ampliadas na cenografia do carro alegórico, deixam de ser apenas códigos de sobrevivência e passam a constituir elementos de uma paisagem cultural travesti. A língua não apenas descreve o mundo; ela o constrói.

Essa operação pode ser compreendida também à luz da teoria de Jacques Rancière (2009). A ordem social, aquilo que o filósofo denomina “polícia”, organiza o mundo a partir de distribuições do sensível que determinam quem pode falar, quem pode aparecer e quais formas de expressão são consideradas legítimas. A política emerge quando essa distribuição é interrompida por sujeitos que não estavam autorizados a aparecer.

Ao entoar o Pajubá no centro do desfile, a Paraíso do Tuiuti produz precisamente esse gesto de interrupção. Uma língua historicamente associada à marginalidade torna-se audível em escala nacional. O que antes era percebido como ruído ou gíria incompreensível passa a integrar o centro da experiência estética coletiva. O desfile reorganiza, assim, a partilha do sensível, redistribuindo quem pode falar e sob quais formas.

Essa operação pode ser lida também à luz da provocação formulada por Spivak (2010). Em seu argumento, o problema não reside apenas na ausência de voz, mas na inexistência de condições estruturais para que essa voz seja reconhecida como enunciação legítima. O que o desfile realiza, ao colocar o Pajubá no centro da avenida, é justamente a criação de uma cena em que a língua da exterioridade se torna audível sem mediação tradutória. A fala subalterna não aparece aqui como objeto de interpretação do centro, mas como forma de enunciação que reorganiza as próprias condições de inteligibilidade do espaço público.

Nesse sentido, o gesto estético da Paraíso do Tuiuti aproxima-se daquilo que Enrique Dussel (1993) denomina emergência do Sul: a irrupção de saberes e experiências historicamente situados na exterioridade da modernidade colonial. O Pajubá, língua forjada na sobrevivência travesti, deixa de ocupar a posição de código marginal e passa a interpelar o centro da cena. A avenida torna-se espaço no qual a exterioridade fala por si.

A dimensão afro-diaspórica do Pajubá reforça essa leitura. Muitos de seus vocábulos remetem a matrizes linguísticas africanas, frequentemente mediadas por práticas religiosas afro-brasileiras. Termos como mojubá, marafo e dendê evocam universos simbólicos ligados a cosmologias afro-atlânticas e à presença de Exu como entidade de mediação e comunicação. Nesse sentido, a língua travesti se inscreve numa história mais ampla de reinvenções culturais produzidas diante da violência colonial.

O Pajubá aparece, portanto, como dobra contemporânea de práticas afro-diaspóricas de reinvenção linguística. Ele evidencia que a criatividade cultural das populações marginalizadas não se limita à resistência silenciosa, mas produz formas complexas de reorganização simbólica do mundo.

Sob a perspectiva da hermenêutica negra, esse gesto implica também uma recentralização interpretativa. A compreensão do desfile exige deslocamento do ponto de vista: não é o observador externo que define o significado da língua, mas a própria comunidade que se enuncia a partir dela. O regime de inteligibilidade se reorganiza. A questão deixa de ser simplesmente “o que significa essa palavra?” e passa a ser “quem pode definir o que significa?”.

Apresentando o Pajubá em escala monumental, o desfile produz aquilo que se pode chamar de expansão pública de uma língua de margem. A cifra torna-se canto; o segredo torna-se rito. Essa transformação não elimina a memória da violência que tornou o código necessário; ao contrário, reinscreve essa memória como fundamento da celebração coletiva.

Essa expansão pública prossegue na circulação paratextual. Durante a transmissão televisiva, Milton Cunha abandona a neutralidade descritiva e converte o comentário em testemunho, ao agradecer à Paraíso do Tuiuti por levar à Sapucaí “nós, LGBTIAPN+, excluídos, apontados, assassinados” e ao afirmar: “nós somos seres humanos, nós merecemos todo o respeito do mundo” (Grêmio..., 2025b, *online*). A recepção midiática, aqui, não atua como moldura exterior, mas como prolongamento performativo do enredo, ampliando sua potência de interpelação pública.

É nesse ponto que o desfile ultrapassa a dimensão representacional e ingressa na esfera da reconfiguração epistêmica. Se o arquivo inquisitorial operava pela fixação categorial e pela normalização linguística, o Pajubá introduz instabilidade, pluralidade e deslocamento. O direito, enquanto sistema que depende de categorias, definições e classificações, encontra seus limites diante de uma linguagem que resiste à captura imediata.

Assim, o Pajubá não aparece no desfile como detalhe identitário, mas como tecnologia política de linguagem. Ele evidencia que a luta por reconhecimento não se dá apenas na esfera das leis ou das decisões judiciais, mas também na disputa pelas formas de nomear o mundo. Ao afirmar a língua travesti na avenida, o desfile desloca o centro da autoridade linguística e sugere que a própria gramática do direito pode ser interpelada a partir de fora de seus próprios códigos.

Se, na seção anterior, a inversão do arquivo demonstrou a possibilidade de reinscrever uma vida sob outras condições de visibilidade, aqui se revela que essa reinscrição exige também outra língua. A reconfiguração do sensível passa necessariamente pela reconfiguração do dizível. O Pajubá, ao ocupar o centro do canto coletivo, explicita que a disputa pelo reconhecimento é inseparável da disputa pelo regime de inteligibilidade.

É nesse deslocamento, em que língua, sobrevivência e criação cultural se entrelaçam, que começa a se delinear a prática que será sistematizada na seção seguinte como direito trans-in-sur-gente.

## **5 DIREITO TRANS-IN-SUR-GENTE: SISTEMATIZAÇÃO DE UMA PRÁTICA JURÍDICA EXPANDIDA**

A análise desenvolvida nas seções anteriores permite afirmar que o desfile “Quem tem medo de Xica Manicongo?” não apenas representa uma narrativa histórica alternativa, mas produz um deslocamento nas próprias condições de reconhecimento jurídico. Esse fenômeno incide sobre a gramática que define quem pode ser reconhecido como sujeito de direito. É nesse ponto que se torna possível sistematizar o conceito de direito trans-in-sur-gente, conceito que não pretende designar um novo ramo normativo do ordenamento jurídico. Trata-se, antes, de uma categoria analítica destinada a descrever práticas simbólicas e narrativas que operam deslocamentos nas condições de inteligibilidade do reconhecimento jurídico. Ele emerge da leitura do desfile como dispositivo jurídico-estético capaz de tensionar classificações, reorganizar regimes de visibilidade e disputar os critérios que definem quem pode aparecer como sujeito de direito.

A formulação do conceito decorre da identificação de quatro movimentos articulados na materialidade do enredo.

Trans refere-se ao atravessamento das fronteiras normativas que estruturam o regime classificatório colonial e contemporâneo. No desfile analisado, a inversão do arquivo inquisitorial demonstra que aquilo que foi historicamente fixado como desvio pode ser reinscrito como centro narrativo. A travessia atlântica, a perseguição moral e a monumentalização estética de Xica Manicongo evidenciam que as categorias de gênero e sexualidade mobilizadas pelo direito colonial não constituem verdades ontológicas, mas arranjos históricos. O gesto trans, nesse sentido, não se limita à identidade de gênero: ele designa um movimento de atravessamento das próprias fronteiras de inteligibilidade que organizam o reconhecimento jurídico.

In designa a insurgência das memórias interditadas e o trabalho discursivo sobre aquilo que o arquivo tentou fixar como evidência incontestável. Ao reinscrever Xica em primeira pessoa e ao deslocar insultos coloniais para emblemas de resistência, o desfile reativa a memória discursiva sob outra formação imaginária. O que antes aparecia como pré-construído estabilizado, a figura do “sodomita” inquisitorial, torna-se objeto de contestação e reinterpretação. O “in”, nesse sentido, não indica interioridade individual, mas movimento de insurgência a partir de dentro da própria história de violência que estruturou o arquivo.

Sur aponta para a ancoragem nas epistemologias do Sul. A revalorização da ancestralidade africana, a centralidade das matrizes afro-diaspóricas e a presença do Pajubá como língua legítima deslocam o eixo de produção de inteligibilidade jurídica. Como observa Enrique Dussel (1993), a modernidade europeia constituiu-se mediante a produção de um centro que encobriu e subordinou a exterioridade histórica representada pelos povos colonizados. A emergência do Sul designa justamente a irrupção dessas experiências historicamente marginalizadas como fontes legítimas de conhecimento. No desfile analisado, essa irrupção manifesta-se tanto na cosmologia afro-diaspórica quanto na língua travesti que ocupa o centro da cena pública.

Gente, por fim, explicita o núcleo ontopolítico da disputa. A pergunta que organiza o enredo “Quem tem medo de Xica Manicongo?” é, em última instância, uma pergunta sobre quem conta como gente. A monumentalização da personagem, a autodenominação travesti e a inscrição coletiva do Pajubá reorganizam as fronteiras do humano reconhecível. A questão não é apenas ampliar o alcance de categorias jurídicas existentes, mas interrogar os próprios critérios que definem humanidade jurídica.

Compreendido nesses termos, o direito trans-in-sur-gente permite interpretar o desfile como uma forma de prática jurídica expandida. Robert Cover (2016) já observava que o direito vive em narrativas que produzem mundos normativos. O nomos não se limita às

decisões judiciais ou aos textos legislativos; ele se constitui também nas histórias que comunidades contam sobre justiça, reconhecimento e pertencimento.

O carnaval, nesse sentido, não se situa fora do direito. Ao reinscrever Xica Manicongo como ancestral política, ao redistribuir o sensível e ao introduzir outra língua na cena pública, o desfile participa da disputa pela configuração do mundo normativo. Ele não formula normas jurídicas no sentido tradicional, mas altera as condições simbólicas que tornam determinadas vidas reconhecíveis como sujeitos de direito.

Sob a chave rancieriana (2009), o que está em jogo não é apenas reivindicação de direitos dentro da ordem existente, mas a irrupção de sujeitos que não estavam contados na partilha policial. A política emerge quando aqueles que não tinham parte se fazem ouvir como parte. Ao tornar audível a língua travesti e visível a ancestralidade negra dissidente, o desfile realiza precisamente essa interrupção.

A Hermenêutica Negra reforça essa leitura ao deslocar o centro interpretativo para experiências historicamente situadas na exterioridade do universalismo jurídico. A categoria de sujeito de direito deixa de aparecer como abstração neutra e passa a ser interrogada a partir de histórias concretas de exclusão racial e de dissidência de gênero. O direito trans-insurgente não substitui o direito positivo; ele evidencia seus limites e aponta para a necessidade de ampliar as condições de inteligibilidade que estruturam o reconhecimento jurídico.

Importa sublinhar que essa categoria não nasce de uma prescrição teórica abstrata. Ela emerge da análise da materialidade estética do desfile e da triangulação metodológica entre sinopse, samba-enredo, cenografia e circulação pública. O conceito não está explicitamente formulado no enredo, mas torna-se apreensível a partir das operações narrativas, discursivas e visuais que o desfile mobiliza.

O direito trans-in-sur-gente designa, portanto, uma prática de tradução jurídico-estética que não busca assimilar o intraduzível à gramática normativa dominante, mas mantém essa tensão como força crítica. Ele evidencia que a luta por reconhecimento não se esgota na positivação normativa, mas atravessa também as formas de narrar, cantar, representar e nomear o mundo.

Mais do que oferecer respostas definitivas, essa sistematização sugere que manifestações culturais populares podem operar como espaços legítimos de elaboração conceitual e disputa ontopolítica. O carnaval, longe de constituir mero espetáculo destituído de densidade jurídica, revela-se capaz de tensionar as fronteiras do direito e de convocar outras formas de inteligibilidade. É nessa interseção entre narrativa, estética e reconhecimento que se inscreve o direito trans-in-sur-gente como categoria crítica.

## **6 CONCLUSÃO**

Este artigo partiu da hipótese de que um desfile de escola de samba poderia operar como prática de tradução jurídico-estética capaz de tensionar os regimes de inteligibilidade do direito. A análise desenvolvida ao longo do texto permite afirmar que essa hipótese não se sustenta apenas no plano simbólico, mas encontra lastro na materialidade discursiva, visual e performática do enredo “Quem tem medo de Xica Manicongo?”. O desfile não se limita a representar uma controvérsia jurídica desde fora; ele intervém na própria gramática que organiza reconhecimento, visibilidade e pertencimento.

A triangulação metodológica entre sinopse, samba-enredo, cenografia e circulação paratextual mostrou que o desfile produz sentido não apenas na avenida, mas também em suas reiteraões públicas, comentários autorizados e mediações midiáticas, que prolongam o acontecimento estético e expandem seu campo de inteligibilidade. A inversão do arquivo inquisitorial, a monumentalização estética da personagem, a reinscrição de categorias

insultuosas como afirmação política e a introdução do Pajubá como língua pública e legítima não aparecem como elementos dispersos, mas como movimentos articulados de reconfiguração da cena do reconhecimento. O que está em disputa, portanto, não é apenas a memória de Xica Manicongo, mas as condições pelas quais determinadas vidas podem tornar-se audíveis, visíveis e juridicamente pensáveis.

A análise do regime estético-político da travessia e da perseguição colonial permitiu demonstrar que a violência classificatória não pertence apenas ao passado. Ao reinscrever a figura de Xica como sujeito de enunciação e ao conectar a perseguição inquisitorial às formas contemporâneas de estigmatização das dissidências de gênero, o desfile produz uma genealogia crítica da vigilância. O “Cis tema”, a esquina, a chacina, a nova inquisição: todos esses elementos indicam que o problema não reside em episódios isolados de intolerância, mas na persistência de uma racionalidade normativa que segue distribuindo lugares, silêncios e vulnerabilidades. Nesse contexto, a política não se apresenta como simples reivindicação de inclusão, mas como interrupção da ordem que definia, previamente, quem podia falar e sob quais formas.

A investigação do Pajubá reforçou esse diagnóstico ao evidenciar que a disputa pelo reconhecimento atravessa também a linguagem. A emergência de uma língua historicamente forjada na sobrevivência travesti, ocupando o centro da cena pública sem mediação tradutória, desloca o regime de inteligibilidade que sustenta a pretensão universal da norma. O que se torna audível na avenida não é apenas um léxico dissidente, mas a exterioridade histórica de saberes, práticas e experiências que a modernidade colonial procurou reduzir à opacidade. Nesse sentido, o desfile revela que o direito não opera apenas por normas e instituições, mas também por gramáticas, narrativas e classificações que definem quem pode aparecer como sujeito reconhecível.

É a partir desse percurso que se torna possível sistematizar o direito trans-in-sur-gente como categoria crítica. Não se trata de nomear um novo ramo do ordenamento, mas de

apreender uma prática de deslocamento que atravessa fronteiras classificatórias, reinsurge memórias interditas, ancora-se em epistemologias do Sul e disputa o próprio estatuto do humano reconhecível. O conceito emerge, assim, não como abstração destacada do objeto, mas como formulação derivada da análise da materialidade estética do desfile. Sua força reside precisamente em mostrar que a luta por reconhecimento não se esgota na positividade normativa, mas envolve também a disputa pelas formas de narrar, cantar, representar e nomear o mundo.

Ao tomar o carnaval como espaço de elaboração conceitual e de disputa ontopolítica, este artigo pretende contribuir para o campo dos estudos de Direito e Arte em dois planos. De um lado, demonstra que manifestações culturais populares podem ser analisadas com rigor metodológico e densidade teórica, sem redução folclorizante nem instrumentalização ilustrativa. De outro, sugere que a cultura performática não ocupa posição periférica em relação ao direito, mas participa ativamente da produção e da contestação de seus regimes de inteligibilidade.

Se o arquivo inquisitorial produziu uma memória de captura, o desfile produz uma memória de reinscrição. Entre uma e outra não há mera oposição, mas disputa pela gramática do reconhecimento. É precisamente nessa disputa que o direito se revela histórico, contingente e transformável. E é nesse ponto que Xica Manicongo deixa de ser apenas personagem reinscrita pela avenida para se tornar índice crítico das insuficiências de um direito que, ainda hoje, precisa ser interpelado a partir de suas margens.

## REFERÊNCIAS

BORGES, Fábio Henrique Pereira Dos Santos. *É babado, macho! Pedagogia do Pajubá: um ebó na encruzilhada para transgressão do (cis)tema*. Dissertação (Mestrado). Universidade de Brasília, Programa de Pós-graduação em Políticas Públicas para Infância e Juventude, Brasília, 2025. 143f.

- BUTLER, Judith. *Problemas de gênero: feminismo e subversão da identidade*. 22. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003.
- COVER, Robert. Nomos e narração. *Anamorphosis – Revista Internacional de Direito e Literatura*, Porto Alegre, v. 2, n. 2, p. 187-268, 2016.
- DUSSEL, Enrique. *1492: o encobrimento do outro: a origem do mito da modernidade*. Tradução de Jaime A. Clasen. Petropolis: Vozes, 1993.
- GRÊMIO RECREATIVO ESCOLA DE SAMBA PARAÍSO DO TUIUTI. Quem tem medo de Xica Manicongo?, do carnavalesco Jack Vasconcelos. In: RIO CARNAVAL – LIGA INDEPENDENTE DAS ESCOLAS DE SAMBA (LIESA). *Abre-alas*: terça-feira. Rio de Janeiro: Rio Carnaval, 2025a.
- GRÊMIO RECREATIVO ESCOLA DE SAMBA PARAÍSO DO TUIUTI. Quem tem medo de Xica Manicongo?: íntegra do desfile de 04 de março de 2025. Disponível em: <https://globoplay.globo.com/v/13392478/>. Acesso em 30 out. 2025. Rio de Janeiro: Globoplay, 2025b.
- JESUS, Jaqueline Gomes de. Xica Manicongo: a transgeneridade toma a palavra. *Revista Docência e Ciberultura*, Rio de Janeiro, v. 3, n. 1, p. 250, jan./abr. 2019.
- LIGA INDEPENDENTE DAS ESCOLAS DE SAMBA (LIESA). *Livro Abre-Alas*. Disponível em: <https://liesa.org.br/carnaval/livro-abre-alas.html>. Acesso em 30 out. 2025.
- MAINGUENEAU, Dominique. *Discurso e análise do discurso*. Tradução de Sírio Possenti. São Paulo: Parábola, 2015.
- MBEMBE, Achille. Necropolítica. *Arte & ensaios – Revista do PPGAV/EBA/UFRJ*, Rio de Janeiro, n. 32, dez. 2016.
- MUSSA, Alberto; SIMAS, Luiz Antonio. *Samba de enredo: história e arte*. 6. ed. rev. e ampl. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2025.
- PÊCHEUX, Michel. *Semântica e discurso: uma crítica à afirmação do óbvio*. Tradução de Eni Pulcinelli Orlandi, Lourenço Chacon Jurado Filho, Manoel Luiz Gonçalves Corrêa e Silvana Mabel Serrani. 2. ed. Campinas: Unicamp, 1995 (Coleção Repertórios).
- RANCIÈRE, Jacques. *A partilha do sensível: estética e política*. 2. ed. Tradução de Mônica Costa Netto. São Paulo: EXO experimental org; Editora 34, 2009.
- SILVA JÚNIOR, Ailton Gomes da. *Pajubo, logo existo: o Pajubá como chave epistemológica em Neca*, de Amara Moira. Dissertação (Mestrado). Universidade Federal Rural de Pernambuco, Programa de Pós-graduação em Estudos da Linguagem, Recife, 2023. 116f.
- SIMIONI, Rafael Lazzarotto. Reflexões metodológicas para pesquisa sobre Direito e Artes Visuais. *Anamorphosis – Revista Internacional de Direito e Literatura*, Santa Maria, v. 11, n. 1, e1227.
- SPIVAK, Gayatri Chakravorty. *Pode o subalterno falar?*. Tradução de Sandra Regina Goulart Almeida, Marcos Pereira Feitosa, André Pereira Feitosa. Belo Horizonte: UFMG, 2010.